



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Duchowość sztuki po Kandinskim

Author: Maria Popczyk

Citation style: Popczyk Maria. (2018). Duchowość sztuki po Kandinskim.
“Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” (Vol. 51, iss. 2 (2018), s. 304-314)



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

MARIA POPCZYK

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Wydział Filologiczny

DUCHOWOŚĆ SZTUKI PO KANDINSKIM

THE SPIRITUALITY OF ART AFTER KANDINSKY

ABSTRACT:

Wassily Kandinsky zdefiniował charakter duchowości sztuki nowoczesnej. Samo pojęcie duchowości sztuki, będąc znaczącą cechą dzieła sztuki, staje się przedmiotem interpretacji historyków sztuki, teologów i estetyków, koresponduje z ideą sztuki epifanicznej Charlesa Taylora. Pojęcie duchowości sztuki odsyła do dzieła sztuki jako takiego, do procesu twórczego lub jest pojmowane w perspektywie teologicznej. W artykule zestawiam ze sobą odmienne odczytania pojęcia „duchowość sztuki” w odniesieniu do realizacji artystycznych odwołujących się do dzieł i myśli Kandinskiego.

Wassily Kandinsky defined the character of the spirituality of modern art and outlined its territory. The notion of the spirituality of art has proved to be an important characteristic feature of works of art, and is interpreted by the art historians, theologians and aestheticians. It seems to correspond to Charles Taylor's conception of epiphanic art. Nevertheless, the very notion of the spirituality of art is far from being clearly defined: it can refer to the spiritual nature of an artwork itself or to the creative process, or the spirituality of a work of art can be determined by its theological context. In this paper, I have compared several distinct readings of the notion of the spirituality of art, with Kandinsky's thought constituting the frame of reference for the interpretations of the works of Rothko and Viola.

Sztuka współtworzy rzeczywistość religijną od zarania dziejów, przez wieki nie była traktowana jako twór samodzielny, posiadający wartości i znaczenia, jakie przypisujemy jej dzisiaj. Z czasem obok artefaktów i dzieł stanowiących integralny element kultu powstawały artefakty i dzieła z nim niezwiązane. W renesansie przywołanie antycznej mitologii inicjuje sztukę świecką, wystawianą do oglądania w prywatnych galeriach możnych, przestrzeniach alternatywnych wobec świątyni chrześcijańskiej. Jednakże o sekularnej sztuce duchowej możemy mówić od czasów, kiedy artyści uzyskali autonomię względem idei i treści religijnych, mecenatu Kościoła i możnych. Emancypacja sztuki z łona rytuału i dworu, jak to określi Walter Benjamin, pozwoliła im poszukiwać duchowości i jej ekspresji w oparciu o indywidualne doświadczenia. Romantycy w sprzeciwie wobec mechanicznej wizji rzeczywistości, zrodzonej z ducha pokartezjańskiej nauki, właśnie w sztuce

i w naturze odnajdują drogę do duchowej i etycznej kondycji człowieka i świata, danej nie wprost, ale na drodze symbolicznej. Filozoficzno-religijne tło rozszerzyli daleko poza Biblię, sięgając do tekstów teozoficznych, Swedenborga, apokryfów, archaicznych wierzeń¹. Charles Taylor przekonuje, iż romantycy zainicjowali płodny nurt myślenia o sztuce jako epifanii bytu, nurt eksplorowany i rozwijany przez artystów wszystkich modernistycznych tendencji². Sekularyzacja obrazu świata i samego życia, czasu i przestrzeni, przyrody i ludzkiej kondycji, z jaką mamy do czynienia od oświeceniowej nowoczesności, zniszczyła doświadczenie obecności Boga. Życie, w wymiarze społecznym, nie upływa już wobec oczywistości metafizycznego czy teologicznego tła³. Nie istnieje możliwość przywrócenia owego stanu, gdyż „tablica duchowych kategorii” stała się niedostępna, a jedyna droga zachowania duchowego pierwiastka biegnie przez jego subiektywizację, „duchowy i moralny porządek rzeczy jest naznaczony osobistą wizją”⁴. Taylor rysuje pesymistyczny obraz rzeczywistości w czasach nowoczesnych, przyroda poddana badaniu, kontroli i eksploatacji oraz przestrzeń publiczna z instytucjami, organizacją pracy zostają wyjałowione z odniesień do duchowego, metafizycznego, boskiego porządku. Jednostka, pozbawiona busoli, drogowskazu zdana jest na własne wybory, gdyż autorytety religijne utraciły wiarygodność⁵. Dla Taylora dzieła sztuki, będąc świadectwem indywidualnych doświadczeń duchowych, stają się światłami duchowości, moralności i transcendencji. Sztuka nie jest tutaj pojęta w kategoriach estetycznych, wartość dzieła leży w otwarciu na porządek duchowy, a jego celem jest przemiana człowieka. Wyznacznikiem duchowości jest poruszenie, siła, z jaką dzieło oddziałuje, stąd pewne epifanie zachowują zdolność wywołania oddźwięku – tak jest wedle Taylora w przypadku Ewangelii czy poezji Baudelaire’a – a inne z czasem ją tracą.

Dzieło wypływa z epifanii i jest epifanią, czytamy: „Chciałbym objąć tym terminem wyobrażenie dzieła sztuki jako locus manifestacji, która manifestuje nam obecność czegoś, co jest w inny sposób niedostępne, a co posiada najwyższe moralne i duchowe znaczenie”⁶. Nie istnieją formalne kryteria sztuki duchowej czy jej jeden model. Epifanie przyjmować mogą różne postaci, o czym decyduje

¹ Istnieje związek między kształtowaniem się świeckiej sztuki duchowej a protestanckim indywidualizmem religijnym. Daniel A. Siedell podkreśla, że w Stanach Zjednoczonych bardzo ostro przeciwstawia się religijność duchowości, pierwsza jest identyfikowana z zachowaniem publicznym, konserwatywnym, odrzucaniem postępu oraz z historycznie wypracowaną praktyką i wiarą, zaś duchowość dotyczy indywidualnego wzrostu dokonywanego w relacjach ze światem, w sferze życia prywatnego i modyfikowana każdorazowo przez jednostkę, waloryzacja taka wynika wedle Siedella z protestanckiego etosu akcentującego prywatność wiary – por. D.A. Siedell, *God in the Gallery (Cultural Exegesis): A Christian Embrace of Modern Art*, Michigan 2008, s. 72.

² Stanowisko Charlesa Taylora jest dla naszych rozważań ważne, filozof łączy bowiem degradację podmiotowości z powstaniem sztuki epifanicznej – C. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekł. wielu, PWN, Warszawa 2012.

³ Tenże, *Oblicza religii dzisiaj*, tłum. A. Lipszyc, Znak, Kraków 2002, s. 52n.

⁴ Tenże, *Źródła podmiotowości...*, s. 772.

⁵ Taylor sympatyzuje z Williama Jamesa ideą religii prywatnej i w dużej mierze podziela jego krytykę Kościołów – por. tenże, *Oblicza religii dzisiaj...*

⁶ Tamże, s. 771.

indywidualizm twórcy, wypowiadają zatem odmienne wizje moralne. I tak w romantyzmie dzieło jako symbol jest przeźroczem rzeczywistości duchowej: w obrazie Friedricha czy Constable'a zachowana zostaje myśl o dobrej naturze czy to w sensie chrześcijańskim, czy oświeconego racjonalizmu. Taylor nazwie ją epifanią bytu. W XIX wieku obok afirmacji natury, epifanii przeźroczystości w realizmie pojawiają się inne dwa typy, stające w opozycji do romantyzmu: epifania kontrnatury Baudelaire'a i epifania amoralnej woli, upadłej natury Schopenhauera. Kiedy Taylor stwierdza, że dzieło, jako epifania, „objawia prawdziwe oblicze rzeczy”⁷, nie ma na myśli jakiejś uniwersalnej prawdy na wiele sposobów odsłanianej. Prawdziwe oblicze rzeczy jest bowiem kontekstowe, jak w przypadku powieści *Pani Bovary*, odsłaniającej banalność życia. Według Taylora w modernizmie następuje odrzucenie epifanii bytu, natura, zdewastowana i poddana technologizacji, nie jest już przedmiotem wyzwolenia, następuje zwrot ku wnętrzu, jego subiektywności i czasowości, epifanie przyjmują postać pośrednią⁸. Taką postać ma malarstwo nieprzedstawiające, co oznacza, że filozof pojmuje je jako redukcję, czyli zubożenie przedstawienia. Ostatecznie w konkluzji wymienia trzy orientacje duchowe modernizmu – afirmacje siły wyobraźni (futuryzm, surrealizm), nowy typ epifanii zrodzonych z krytyki (Proust, Pound, Joyce, Eliot, Mann) oraz epifanie szukające wyrazu dla tego, co zdewastowane. Wartość sztuki epifanicznej nie polega na wprowadzeniu do świata sztuki jakiegoś konkretnego duchowego i moralnego porządku (chrześcijańskiego, manichejskiego...), ale na przywołaniu, zaświadczeniu o istnieniu takiego porządku. Przy czym łatwo zauważyć, że im bliżej naszym czasom, tym rama metafizyczna kolejnych orientacji jest uboższa. Taylor nie pisze o sztuce religijnej, jak i o tych, którzy porządek metafizyczny i teologiczny znajdują w Kościele, a sfer tych nie sposób pominąć czy zmarginalizować⁹. Jednakże teoria epifanii Taylora, zasadniczo odniesiona do literatury i poezji, pozwala uzasadnić szeroki obszar sztuki świeckiej dystansującej się wobec sztuki konsumpcyjnej, reklamy, sztuki rozrywkowej, uznaje szczególną rolę artysty odnawiającego w przestrzeniach publicznych idee duchowości sztuki.

Explicite o duchowości sztuki wypowiada się Wassily Kandinsky, ocenia skutki kryzysu, jaki za sprawą światopoglądu materialistycznego dotknął człowieka nowoczesnego, kryzysu, który „życie kosmiczne zamienił na ponurą grę przypadku”¹⁰. Artysta ogłasza czasy przebudzenia duchowości, dusza „dopiero budzi się i odtąd nosi w sobie zarodki zwątpienia, niewiary, dezorientacji oraz poczucia zagubienia sensu”. We wstępie do *Der Blaue Reiter* wraz Francem Marcem

⁷ Tamże, s. 796.

⁸ Tamże, s. 862.

⁹ Wnikliwe analizy podmiotowości, jakich dokonuje Taylor, mają charakter filozoficzny, a nie socjologiczny, pokazuje bowiem, jaka koncepcja podmiotu leży u podstaw nowożytnego państwa. Jednak na innym miejscu przyznaje, iż istnieją grupy społeczne i państwa, dla których wiara i Kościół odgrywają ważną rolę.

¹⁰ W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996, s. 24.

zapowiada nową epokę ducha – taką, jakiej wcześniej ludzkość nie doświadczała¹¹. Sztuka pozwoli ludzkiej duszy wydostać się z materialistycznego więzienia. Kandinsky, członek Kościoła ortodoksyjnego, żyje w atmosferze otwartości na alternatywne wersje duchowości, podejmuje badania etnograficzne ludów wschodniej Finlandii, podobnie jak Mondrian i Malewicz przejmuje holistyczną wizję świata Goethego. Żyje w czasach, w których artyści są zafascynowani wiedzą okultystyczną, teozofią Heleny Blavatskiej, poglądami na sztukę Rudolfa Steinera¹². Ze Schonbergiem i Skriabinem dzieli Kandinsky pogląd na korespondencję barw i dźwięków, prowadzi systematyczne studia nad kolorem, a zainteresowanie medycyną, psychologią i chemią łączy z wiedzą okultystyczną¹³. Dla artysty czysta sztuka nie obejmuje wyłącznie malarstwa i muzyki, ale również taniec, a jej kosmiczny wyraz nie ogranicza się do abstrakcji, jak u Mondriana i Malewicza, ale jest dany również sztuce przedstawiającej, o czym świadczą przykłady, jakie podaje Kandinsky w końcowej części książki. Ostatecznie artysta przypisuje duchowość ludzkości i jej rozwojowi, zaś w religiach widzi przejaw władzy i ideologii, nie interesuje go teologiczna wykładnia ducha i duszy¹⁴.

Kandinsky proponuje kolejny typ sztuki epifanicznej, jest jednak przekonany, iż dostęp do uniwersalnego kodu rzeczywistości dokonuje się za cenę przekroczenia subiektywności. Dąży do pozbawienia dzieła i aktu twórczego elementów naznaczonych osobowością artysty, minimalizuje egocentryzm (tak przecież krytykowany u romantyków), stara się metodycznie skonceptualizować prymarne jakości i ich relacje. Konieczności wewnętrzne odsłaniane przez artystę należą do sztuki jako sztuki, są tym wiecznotrwałym elementem odrębnym od jego osobowości oraz społecznych i historycznych uwarunkowań, w jakich wzrastał. Dokonawszy tego *epoque*, artysta stoi wobec czystych dźwięków, barw i linii, przekracza granice sztuki, by w dziele oddać syntezę „Jedności tego, co Ludzkie i tego, co Boskie”¹⁵. W *Punkcie i linii* znajdujemy opis percepcji ruchliwej ulicy zza szyby. Jej widok jest pozbawiony dźwięków, a ruch jakby odrealniony. Ukazuje się nam inna rzeczywistość, „pulsująca po «tamtej stronie»”, taką samą pulsacją gwaru, tempa, wirów odbieramy wszystkimi zmysłami, gdy jesteśmy faktycznie na ulicy. Podobnie, gdy patrzymy na grę pionów linii i plam barwnych na obrazie¹⁶. W tych trzech realnościach, które odpowiadają sobie, elementem wspólnym jest pulsacja linii i barw, rzeczywistość fizyczna zawiera pierwiastek duchowy w owej pulsacji, nie jest on zarezerwowany dla natury, ale jest również obecny w świecie ludzkich artefaktów. Obraz malarski „utrwała” na płótnie pulsację, destylat rzeczywistości,

¹¹ W. Kandinsky, F. Marc, *The „Blaue Reiter” Almanac*, ed. K. Lankheit, Viking, New York 1944, s. 250.

¹² J. Elkins, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, Routledge, New York 2004, s. 79.

¹³ S. Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo 1970, s. 185.

¹⁴ W. Kandinsky, *O duchowości...*, s. 37.

¹⁵ Tenże, *Punkt i linia a płaszczyzna*, tłum. S. Fijałkowski, PIW, Warszawa 1986, s. 17.

¹⁶ Tamże, s. 12-13.

a postaci, jakie może przyjąć, jest wiele. Duchowość tak rozumianą można percypować w sposób powierzchowny, wtedy linie i barwy dane są naszej świadomości, ale na krótko. Natomiast w percepcji głębokiej, bardziej wartościowej, co Kandinsky nazywa „pierwotną energią sztuki”, wibrację przeżyjemy aktywnie i polisensorycznie, gdyż stajemy się jej elementem, a nie stoimy przed nią w dystansie. Sixten Ringbom przekonuje, że przywoływany wielokrotnie przez Kandinskiego efekt pulsacji linii i plam barwnych koresponduje ze stwierdzeniem Steinera, iż rzeczy manifestują się poprzez duchowość linii i barw¹⁷.

O duchowym charakterze dzieła decydują środki wyrazu (linia, barwa), są autonomiczne, gdyż nie mają odniesienia do czegoś innego, są same dla siebie, samoistne, niezależne wobec podmiotu, posiadają jakościową specyfikę. To z tego względu przypisuje im Kandinsky wymiar kosmiczny, uniwersalny, a relacje między nimi nazywa boskimi, gdyż są odkrywane, a nie wymyślane. Nie symbolizują czegoś od siebie różnego, nie odsyłają do czegoś poza siebie, wymykają się interpretacji trafnej lub chybionej, są emanacją jakości. Wartości malarskie: rytm, a szczególnie kolor, „wywiera bezpośredni wpływ na duszę” na podobieństwo dźwięku. Uczucia są duchowe, gdyż nie odsyłają do zewnętrznej przyczyny, nie nasuwają jakichś treści osobistych. Są bardziej jakościami (kłują, mają ciężar, są gorące) i narzucają się artyście w sposób apodyktyczny, tak jak na odbiorcę działają bez zniekształceń. Epifania jest wibracją czystych jakości, pulsacją linii i barw – podobnie dzieje się w poezji, która skupia całą uwagę na samych słowach. Jest rzeczą interesującą, że Taylor nie wspomina o Kandinskim w kontekście proponowanej klasyfikacji, byłaby to jedyna epifania bytu w modernizmie w prostej linii wywodząca się od romantyków. Abstrakcja Kandinskiego nie jest epifanią pośrednią, ale samoprezentacją bytu na sposób, jaki umożliwiają środki malarskie.

Choć trudno w pismach rosyjskiego artysty odnaleźć precyzyjny opis życia duchowego, wyraźnie odróżnia on psychiczny organizm (działania psychiczne), reagujący na bodźce sensualne, od duszy wrażliwej na „wewnętrzny głos”, na duchowe znaczenie elementów świata zewnętrznego. Dusza reaguje na „wibrację bezprzedmiotową”¹⁸. Te dwa odrębne obszary: cielesno-psychiczny i duchowo-emocjonalny, odpowiadają temu, co o percepcji koloru pisze Maria Rzepińska. Autorka wskazuje na dwie odmienne funkcje, jakie artysta mu przypisuje: ikoniczną oraz archetypiczno-symboliczną¹⁹. Chociaż zdolność uchwycenia koniecznych związków jest w możliwościach wszystkich ludzi, to jednak wykazują ją nieliczni, jest ascezą patrzenia, odczuwającym nasłuchiowaniem.

Artyści amerykańskiej abstrakcji kontynuują myśl artystów rosyjskiej awangardy z początku XX wieku i podobnie jak oni dążą do sprowadzenia obrazu do płaszczyzny koloru i formy. W licznych publikacjach myśl Kandinskiego jest często przywoływana: John Golding nazwie artystę romantykiem, a jego malarstwo

¹⁷ S. Ringbom, *The Sounding of Cosmos...*, s. 192-193.

¹⁸ W. Kandinsky, *Punkt i linia...*, s. 59; tenże, *Duchowość sztuki...*, s. 45.

¹⁹ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 589.

mistycznym symbolizmem²⁰. Jednak w tej kolejnej fazie abstrakcji duchowość uzyskuje odrębną postać i wykładnię, wspiera bardzo odmienne realizacje. Przede wszystkim nie istnieje dążność do zbudowania uniwersalnego kodu malarstwa, opartego na języku formy, jak to w *Punkcie i linii* zaproponował Kandinsky. Roger Lipsey pisze o amerykańskiej epifanii sztuki po 1950 roku, kiedy to związek sztuki i duchowości zostaje wielokrotnie podjęty: to, co duchowe, identyfikowane jest z wzniosłością, tragizmem i przeżyciem religijnym. Podobną intuicję odnajdujemy w poglądach Barnetta Newmana, który odwołuje się do matematycznych relacji oraz wzniosłości. W 1948 roku pisze tekst *The Sublime is Now*, w którym przekonuje, że kultura europejska – od Greków, przez chrześcijaństwo, po Kanta i Hegla – jest kulturą piękna zawsze widzianego w kontekście mitu i absolutu. Natomiast amerykańska sztuka na szczyt absolutu wynosi emocje – wysokie, czyste emocje bez mitu, bez absolutu. Realność kreowanych obrazów jest samoprezentacją poza historycznym kontekstem katedr, „człowieka”, „życia”. „Obraz jest realnością, konkretem, sam w sobie jest objawieniem będzie zrozumiały dla każdego, kto na niego spojrzy, nie będą mu potrzebne okulary nostalgii za historią” – wyjaśnia artysta²¹.

Interesującym polem konfrontacji przeciwstawnych interpretacji staje się szeroko komentowane malarstwo Marka Rothko. W przypadku jego prac nierozstrzygalny problem dotyczy duchowego statusu psychiki artysty, dokonuje on bowiem eksterioryzacji wewnętrznych stanów i wciela je w witalność koloru, jego natężenie i siłę. Harold Rosenberg nazwał malarstwo Rothki „rytuałem samooczyszczenia” i odniósł je do samobójstwa artysty. „Jak jego malarstwo, jego akt samoanihilacji jest głęboko pusty emocjonalnie” – podsumuje²². Istnieje zatem znacząca różnica między optymistyczną postawą artystów pierwszej abstrakcji, z Kandinskim na czele, związaną z przekonaniem o możliwości zawarcia w sztuce pierwiastka uniwersalnego – duchowego, a abstrakcją gorącą, w której duchowość wyraża się w nieprzekładalnych na język sztuki wewnętrznych stanach twórcy. Subiektywizacja stanów duchowych jest kwintesencją sztuki epifanicznej według Charlesa Taylora, współcześnie duchowość jest wyłącznie dostępna jako wyraz subiektywnych doznań.

John Hendrix sytuuje jednakowoż prace Rothki, obok Cézanne’a i Pierro della Francesca, w kontekście filozofii Hegla i podkreśla, iż odsłaniają one to, co idealne w realnym, uniwersalne w tym, co konkretne²³. Każdy z artystów działał pod wpływem odmiennych idei – inspiracją Rothki stała się psychoanaliza, wedle której rezerwuuar idei znajduje się w nieświadomości, zaś domeną świadomości

²⁰ J. Golding, *Paths to the Absolute. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*, Princeton University Princeton 2000, s. 82.

²¹ B. Newman, *The Sublime is Now*, w: *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, red. C. Harrison, P. Wood, Blackwell, Oxford–Cambridge 1993, s. 582.

²² H. Rosenberg, *The De-definition of Art*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1983, s. 100.

²³ J.S. Hendrix, *Aesthetics and the Philosophy of Spirit. From Plotinus to Schelling and Hegel*, Peter Lang, New York 2005, s. 117.

jest sfera realna. Ten przestrzenny rozdział odmiennych aktywności zostaje odniesiony do relacji między formą geometryczną a kolorem. W malarstwie Rothki geometria odpowiada wcieleniu materii, jak również jest symbolem relacji idealnego i realnego, natomiast kolor identyfikuje fuzję realnego i idealnego w realnym²⁴. Hendrix przyznaje artyście silną podmiotowość, może on transcendować uwarunkowania zarówno intelektualne, jak psychiczne.

Do dyskusji nad duchowością sztuki nowoczesnej włączają się teolodzy. Georg Pattison z pozycji świeckiego teologa uznaje, iż monochromatyczne i monumentalne obrazy Marka Rothki, wystawiane w salach muzealnych na podobieństwo dzieł sakralnych, bo takimi okrzyknęli je teoretycy, zostają rozpoznane jako milczące oczekiwanie²⁵. Obrazy nic nie narzucają, nic nie mówią, ale przenoszą cały ciężar relacji na patrzącego, otwierają możliwość współkreowania obrazu, przestrzeń między dziełem a patrzącym jest wspólna. Rothko nie narzucał formy odbioru swoich dzieł, to raczej teoretycy podkreślają duchową ich wymowę. Pattison za miernik artystycznej nowoczesności przyjmuje sugestię Charles'a Baudelaire'a, wedle którego artysta nowoczesny sławi teraźniejszość, przypadkowość zdarzeń, w przeciwieństwie do artystów w dawnych czasach – oni zajmowali się przeszłością. Z pozycji teologa chrześcijańskiego pyta: do czego służy sztuka zogniskowana wokół przemijającego teraz, czy pogłębia bezsilność człowieka, czy daje mu odwagę i pocieszenie? Jest przekonany, że twórczość nowoczesnych artystów jest sztuką śmierci Boga, sztuką po śmierci Boga w sensie nietzscheańskim. Sztuka nie dysponuje formułami artystycznymi pozwalającymi pokazać wieczność i transcendencję, a to według niego są wyznaczniki duchowości. Pattison docenia wartość artystyczną obrazów Rothki i konstatuje, iż zapraszają one do doświadczenia dzieła jako duchowej podróży podejmowanej w całkowitej wolności i prowadzonej na świeckich warunkach²⁶. Obrazy Rothki przez to, że nie narzucają przedstawienia, dają doświadczenie ważnej uniwersalnej prawdy, będącej poza jakimikolwiek wierzeniami religijnymi²⁷. Jest to o tyle znamienne, że Daniel Kuspit sytuuje malarstwo Rothki i Newmana w kontekście zakazu obrazowania w tradycji judaistycznej, podkreśla, że „Ich abstrakcje są zasadniczo judaistyczne”²⁸.

Usytuowanie dzieł Rothki w innej niż europejska tradycji, odrzucenie modernistycznego rodowodu sprawia, iż zaczynają one funkcjonować w kontekście postsekularyzmu, orientacji intelektualnej będącej zwrotem ku refleksji teologicznej i religijnej. Myślicielei bardzo różnych orientacji jednoczy niechęć wobec myślenia zdogmatyzowanego politycznie i religijnie, podejmują oni próby przemyślenia relacji tego, co religijne i świeckie, określają obecność religijności w ponowoczesnym

²⁴ Tamże.

²⁵ G. Pattison, *Crucifixion and Resurrection of the Image. Christian Reflection on Art and Modernity*, SCM Press Norwich 2009.

²⁶ Tamże, s. 87.

²⁷ Pattison przytacza zdanie Petera Fullera, komentującego wystawę Rothko w Tate Gallery w 1987 – tamże, s. 84.

²⁸ D. Kuspit, cyt. za: M.L. Alexenberg, *The Future of Art. In a Postdigital Age: From Hellenistic to Hebraic Consciousness*, Bristol, Chicago 2011, s. 118.

świecie²⁹. Myśl postsekularna jest w dużej mierze spadkobierczynią romantyzmu, jest duchowością nowoczesności. Jak przekonuje Agata Bielik-Robson, przechodzi duchowość wobec niszczącego postępu, wobec konsumpcyjnego modelu życia i obumierania religii instytucjonalnych. Filozofka odróżnia religijność w sensie wąskim, jako wiarę w bóstwo, od religijności rozumianej szeroko, jako „refleksję nad miejscem człowieka we wszechświecie i jego poczuciem egzystencjalnej orientacji i sensu”³⁰.

W postsekularnie zorientowanej sztuce rzadziej pojawiają się pojęcia ducha i duchowości, ważniejsze za to stają się pojęcia religijności i doświadczenia religijnego. Akcent zostaje przeniesiony z doświadczenia wewnętrznego na wspólnotowe. Uznaje się postawę religijną za wspólną wszystkim ludziom, przy czym podkreślony zostaje wymiar moralny. Wielu artystów angażuje się w budowanie wspólnoty poprzez sztukę, jak to jest na przykład w przypadku muzyki Jordiego Savalla, nawiązującej do różnych tradycji muzycznych³¹. W kontekście tak pojętej duchowości na uwagę zasługują prace video Billa Violi, określone przez Rolanda R. Berniera mianem wizualnej teologii. Autor wpisuje je w nurt myśli postsekularnej, odnoszącej się do teologii negatywnej (apofatycznej), nurtu obecnego w myśli chrześcijańskiej, oraz do zwrotu teologicznego zainicjowanego przez Emmanuela Levinasa, Jean-François Lyotarda, Jacques’a Derridę i Jean-Luca Maviona³². Według Berniera prace Violi wywołują wzniosłość dającą dostęp do doświadczenia transcendencji. Viola sięga do tradycji europejskiego malarstwa religijnego, a nawet świadomie podejmuje jego kontynuację, co sugerują aranżacje wystaw i publikacje, w których dzieła dawnych mistrzów zestawiane są z instalacjami video³³. Czerpie inspiracje z wielu religii: chrześcijaństwa, sufizmu, pism D.T. Suzuki, buddyzmu Zen, by opowiadać o śmierci, cierpieniu i narodzinach – tak fizycznych, jak duchowych³⁴. Videoobrazy Violi są realistyczne i sugestywne, artysta operuje intensywnym kolorem, zderza postać ludzką z energetycznością wody lub ognia, komponuje wizualnie widowiskowe sceny.

Instalacja *Ocean without a Shore* (2007), pokazana na Biennale w Wenecji w ekspozycyjnym kościele San Gallen, składa się z trzech dużych ekranów umieszczonych w miejscach obrazów ołtarzowych. Wchodzący do mrocznego

²⁹ Szerzej: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogałęcki, A. Mitek-Dziemba, FA-art, UŚ, Katowice 2012.

³⁰ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000, s. 297.

³¹ Por. R. Illman, *Art and Belief: Artists engaged into interreligious Dialogue*, Routledge, New York 2012.

³² R.R. Bernier, *The Unspeakable Art of Bill Viola. A Visual Theology*, Pickwick! Publications, Eugene 2014, s. 5 (wywiad z 2013).

³³ W wystawie we Florencji *Electronik Renessans 2017* w ekspozycjach konfrontowane są dzieła mistrzów renesansu i Violi.

³⁴ D.A. Ross, P. Sellars, *Bill Viola*, Cantz, New York 1998, s. 143. Problem śmierci i narodzin łączy prace Violi z myślą Hansa Beltinga, w ich rozmowie podkreślony zostaje wymiar duchowy videoobrazów prezentujących emocje – por. *Bill Viola*, ed. John Walsh, The J. Paul Getty Museum, The National Gallery, Los Angeles–London 2003, s. 199.

wnętrza widzi, jak z szarego tła obrazów wylaniają się postaci, wyciągają ręce w jego stronę, przebijają ścianę wody (wcześniej niewidocznej), i przechodzą przez rozpryskujące się, świetliste smugi wody, by w końcu stanąć naprzeciw widza w pełnym kolorze. Aktorzy ukazują się jako dusze zmarłych – kobieta w średnim wieku w czerwonej sukni, starszy mężczyzna o trzęsących się rękach przychodzą do tego miejsca, by potwierdzić istnienie nieśmiertelności za sprawą sztuki. Jedynym brzegiem tytułowego oceanu, będącego synonimem nieskończoności, jest cienka tafla wody dzieląca dwa światy. W katedrze St. Paul w Londynie na jednej ze ścian w bocznej nawie autor wystawia cztery ekrany na podobieństwo paneli ołtarzowych, ukazujące postaci mężczyzn i kobiety (*Martyrs. Earth, Air, Fire, Water*, 2014) – mężczyzny wyciąganego z kopca ziemi ku górze, kobiety w białej sukni zawieszanej nad ziemią, za skrępowanymi nad głową rękami, mężczyzny siedzącego na krześle ogarnianym ogniem i mężczyzny spuszczonego głową w dół w strumieniu spływającej z góry wody. Czyste sceny ukazują odbywającą się jakby poza czasem wertykalną pracę żywiołów i zanurzone w nich osoby w sytuacji przejścia. Widz ogląda ludzi w trakcie wertykalnie przebiegającej transformacji –mężczyzna wyciągany z kopca ziemi i przez ziemię ku górze rodzi się z niej. Problemowi śmierci i narodzin zostaje nadany kosmiczny wymiar, to żywioły są wieczne, a nie człowiek. Duchowość rodzi się na styku tych światów.

Wassily Kandinsky nie wykluczał sztuki przedstawiającej z dziedziny sztuki duchowej, na płynne obrazy w czterech kadrach można patrzeć jak na zmiany światła, koloru i linii o wertykalnej dominancie. Jednakże obrazy elektroniczne Violi poruszają w inny sposób niż abstrakcja, są na wskroś cielesne w tym znaczeniu, że odwołują się, przez artystyczną sugestię, do pamięci, jaka zapisana jest w ciele każdego człowieka, pamięci zmysłowego doznania wody, ognia, ziemi i powietrza. To Gaston Bachelard wyjaśniał prymarną wspólnotę człowieka i kosmosu na poziomie czterech elementów obecnych w głębinach transcendentnego „ja”. Transcendentalizm (w wersji Bachelarda) przekonuje o pierwotnej, nieusuwalnej przynależności człowieka do świata i taki spokój trwałości tchnie z wielu prac Violi, osnutych wokół obrazów śmierci i narodzin. Jeśli mówić tu o duchowości, to nie jest ona doznaniem bezprzedmiotowych emocji anonimowego człowieka, jak u Kandinskiego, ale życiem ludzi posiadających konkretne ciała i losy. Dzieła Violi jednak, w przeciwieństwie do elitarnych abstrakcji Kandinskiego, realizują duchowość człowieka globalnego, odwiedzającego światowe wystawy sztuki, obytego z wyrafinowanym obrazem hollywoodzkich filmów, obrazem o dużej rozdzielczości i hipnotyzującym powolnym ruchem scen sugerujących sen, marzenie, nierzeczywistość, na tym polega ich epifaniczna siła.

Świecka sztuka duchowa stawia pytania o kondycję podmiotu. Sztuka religijna, integralny element liturgii, zakłada silny podmiot skutecznie opierający się procesom zachodzącym w świecie, człowieka wyposażonego w zdolność przekraczania świata społecznych i kulturowych uwarunkowań i kierowania się ku Transcendencji. Taki podmiot ma na myśli Jerzy Nowosielski, kiedy utożsamia ikonę, będącą działaniem malarstwa misteryjnego, sakramentalnego i obiektywnego, z pewnym

typem sztuki abstrakcyjnej. W obu przypadkach, ikony i abstrakcji, dochodzi, jak to określa artysta, do kontaktu z „siłami niebieskimi”³⁵. Nie należy jednak lekceważyć diagnoz Taylora: technologizacja życia i procesy jej towarzyszące głęboko osłabiają podmiot, staje się on oderwany od siebie i natury. Świadectwem tego rozdarcia, jakie jest udziałem człowieka współczesnego, jest kryzys tożsamości zajmujący badaczy wielu dziedzin od ponad pół wieku. Wedle Taylora o istnieniu transcendencji przekonuje sztuka duchowa, jednak by tak było, podmiot twórczy winien zachować niezależność od zewnętrznej presji. Jednakże już dla Witkacego ten warunek był nie do spełnienia. Polemiki wokół świeckiej sztuki duchowej odnowiły i postawiły w nowym świetle spór o przedstawienie, spór odmiennych wizji wizualnej manifestacji duchowości oraz tego, co nieprzedstawialne³⁶. Żywo dyskutowane są kwestie granic między sztuką religijną a świecką sztuką duchową. Epifanie, jakich za sprawą dzieł artystów doświadcza patrzący w przestrzeniach świeckich, przyjmują wieloraką postać: jedne są ponadczasowe, odwołują się do wymiaru kosmicznego, również w kontekście dawnych religii³⁷, inne natomiast posiadają charakter historyczny, są czytelne dla człowieka żyjącego w określonych czasach, jeszcze inne bazują na subiektywnych doznaniach artysty i swój uniwersalny wyraz uzyskują w dziele sztuki.

Bibliografia:

- Alexenberg M.L., *The Future of Art. In a Postdigital Age: From Hellenistic to Hebraic Consciousness*, Bristol, Chicago 2011.
- Bernier R.R., *The Unspeakable Art of Bill Viola. A Visual Theology*, Pickwick! Publications, Eugene 2014, s. 5 (wywiad z 2013).
- Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000.
- Bill Viola*, ed. John Walsh, The J. Paul Getty Museum, The National Gallery, Los Angeles–London 2003.
- Dziewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, FA-art, UŚ, Katowice 2012.
- Golding J., *Paths to the Absolute. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*, Princeton University Princeton 2000.

³⁵ J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, Znak, Kraków 2012, s. 189-191.

³⁶ James Elkins wskazuje na sześć obszarów poruszających problem religijności w sztuce nowoczesnej, pozakonfesyjnej: melancholia, aura, wzniosłość, ikonoklast (ikonifila, idolatria), koncept nieprzedstawialnego, dyskurs dotyczący medium i materialności – por. J. Elkins, *Iconoclasm and the Sublime: Two Implicit Religious Discourses in Art History*, w: *Idol Anxiety*, red. J. Ellenbogen, A. Tugendhaft, Stanford University Press, Stanford 2011, s. 134.

³⁷ M.C. Taylor prezentuje kontynuację idei duchowości sztuki Kandinskiego w pracach Josepha Beuysa zrodzonych z antropozoicznych inspiracji, w dziełach Matthew Barneya i Andy Goldsworthiego nawiązujących do celtyckiej mitologii, oraz instalacjach Jamesa Turella, inspirowanych ideami protestanckich kwakrów i mitologią Hopi – M.C. Taylor, *Refiguring the Spiritual. Beuys, Barney, Turrell, Goldsworthy*, Columbia University Press, 2012, s. 188-190.

- Hendrix J.S., *Aesthetics and the Philosophy of Spirit. From Plotinus to Schelling and Hegel*, Peter Lang, New York 2005.
- Idol Anxiety*, red. J. Ellenbogen, A. Tugendhaft, Stanford University Press, Stanford 2011.
- Illman R., *Art and Belief: Artists engaged into interreligious Dialogue*, Routledge, New York 2012.
- J. Elkins, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, Routledge, New York 2004.
- Kandinsky W., Marc F., *The „Blaue Reiter” Almanac*, ed. K. Lankheit, Viking, New York 1944.
- Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996.
- Kandinsky W., *Punk i linia a płaszczyzna*, tłum. S. Fijałkowski, PIW, Warszawa 1986.
- Newman B., *The sublime is Now*, w: *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, red. C. Harrison, P. Wood, Blackwell, Oxford–Cambridge 1993.
- Nowosielski J., *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, Znak, Kraków 2012.
- Pattison G., *Crucifixions and Resurrection of the Image. Christian Reflection on Art and Modernity*, MCS Press, Norwich 2009.
- Ringbom S., *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstrakt Painting*, Åbo 1970.
- Rosenberg H., *The De-definition of Art*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1983.
- Ross D.A., Sellars P., *Bill Viola*, Cantz, New York 1998.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
- Siedell D. A., *God in the Gallery (Cultural Exegesis): A Christian Embrace of Modern Art*, Michigan 2008.
- Taylor C., *Oblicza religii dzisiaj*, tłum. A. Lipszyc, Znak, Kraków 2002.
- Taylor C., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekł. wielu, PWN, Warszawa 2012.
- Taylor M.C., *Refiguring the Spiritual. Beuys, Barney, Turrell, Goldsworthy*, Columbia University Press, 2012.

Słowa kluczowe: duchowość, sztuka nowoczesna, sztuka epifaniczna, religia, Kandinsky, Rothko, Viola

Keywords: spirituality, modern art, epiphanic art, religion, Kandinsky, Rothko, Viola